

2

Um espaço-tempo co-extensivo ao espectador

Críticos de arte e artistas têm considerado por muito tempo a concha sem levar em conta o contexto do oceano.¹

Robert Smithson

16 dez. 1964 - 9 jan. 1965, Green Gallery, Nova York, exposição individual de Robert Morris [Anexo, Figura 1]. São mostrados sete trabalhos: *Sem título (boiler)*, *Sem título (corner beam)* [viga de canto], *Sem título (corner piece)* [peça de canto], *Sem título (floor piece)* [peça de chão], *Sem título (table)* [mesa], *Sem título (wall/floor slab)* [prancha de parede/chão], *Sem título (cloud)* [nuvem]. Não é a primeira exposição individual de Morris, nem é a primeira vez que ele expõe esse tipo de obra (poliedros regulares feitos em compensado pintado de cinza); até mesmo alguns trabalhos, como *Cloud* e *Slab*, já haviam sido expostos no ano anterior. Mas, essa exposição se destaca por deixar patente as questões sobre a nova escultura que Morris desenvolverá teoricamente um ano depois em suas *Notes on Sculpture* [notas sobre escultura].

Se os trabalhos têm praticamente a mesma aparência dos que foram descritos por Donald Judd na exposição coletiva *Black, White and Gray* como “uma existência escassa”, “com quase nada para ver” e “não parecendo ser arte”²,

¹ “Art critics and artists have for a long time considered the shell without the context of the ocean.” Robert Smithson apud BOETTGER, S., *Earthworks: art and the landscape of the sixties*, p. 60.

² Análise crítica feita por Donald Judd para a exposição coletiva *Black, White and Gray* (Wadsworth Atheneum, Connecticut, 9 jan./9 fev. 1964), publicada na *Arts Magazine* em março de 1964. O artista ainda acrescenta: “As caixas no chão são de Robert Morris, Tony Smith, Anne Truitt and James Byars. O *Portal* de Morris e uma peça sem título, um quadrado aberto, ambos com aproximadamente 30,5 cm x 30,5 cm no total foram mostrados no Gordon’s [Fifth Avenue Gallery] e *Column* e *Slab* foram mostrados na Green [Gallery]. Todos são pintados de cinza claro e são grandes e sempre retangulares. (...) As peças de Morris existem, apesar de tudo, mesmo que sejam pobres. Coisas que existem existem, e tudo está a seu favor. Elas estão aqui, o que é muito intrigante. (...) Tudo é igual, apenas existindo, e os valores e interesses que elas detêm são apenas imprevistos.” “The boxes on the floor are by Robert Morris, Tony Smith, Anne Truitt and James Byars. Morris’s *Portal* and an untitled piece, an open square, both about 30.5 cm x 30.5 cm all around, were shown at Gordon’s, *Column* and *Slab* were shown at Green. They are all painted light grey, are large and are only rectangular. (...) Morris’s pieces exist, after all, as meager as they are. Things that exist exist, and everything is on their side. They’re here, which is pretty puzzling. (...) Every thing is equal, just existing, and the values and interests they have are only adventitious.” JUDD, D., *Nationwide Reports: black, white and gray*, p. 117-118. Judd já havia feito uma análise do trabalho de Morris em 1963 na qual dizia que “As peças grandes são em cinza médio e completamente nuas. O eufemismo dessas caixas é claro o bastante e potencialmente interessante, mas não há, afinal, muito a se ver.” “The large pieces are medium gray and completely bare. The understatement of these boxes is clear

a exposição de 1964/1965 explicita a preocupação de Morris em tecer uma intrincada relação entre o corpo, o trabalho e o espaço expositivo. As peças de compensado pintado modificam a percepção do espaço da galeria, parecendo ser obstáculos à circulação: *Corner beam* é uma viga que atravessa um canto superior da sala, unindo o espaço acima da porta de entrada; *Corner piece* é um tetraedro simétrico inserido em um canto inferior que interfere no formato da galeria e ao destruir a aparência retangular, modifica a percepção que o espectador tem do espaço expositivo; *Floor piece* é uma peça disposta no meio da sala, ocupando o local de passagem que normalmente fica desimpedido; *Table* é um ângulo reto em formato de L apoiado entre a parede e o chão que, devido a seu tamanho, impede que o espaço negativo criado entre a parede da sala e a peça seja ignorado; *Cloud*, suspensa por quatro cordas, paira na altura dos olhos do espectador, bloqueando seu campo de visão. Simples, unitárias e em escala humana, as peças foram dispostas de modo a interatuar com a arquitetura, quebrando ângulos, alterando a perspectiva e, acima de tudo, interagindo com os espectadores.

No espaço da Green Gallery, a mobilidade do visitante é diretamente afetada: os grandes poliedros de Morris, embora sejam formas únicas e compactas, são percebidos de maneiras diferentes a cada deslocamento do espectador. Assim, por não serem prontamente apreensíveis, o visitante deve percorrer o espaço ao redor dos objetos para compreendê-los, relacionando seu corpo com os trabalhos e com o próprio espaço expositivo. A análise crítica feita por Judd para essa exposição, em vez de se deter na falta de interesse visual das peças como na de 1963 e na de 1964, ressalta essa inteiração: “As peças de Morris são visualmente mínimas, mas são espacialmente poderosas.”³

2.1. “Notas sobre escultura”

Na primeira parte de suas *Notes on Sculpture* (1966) Morris escreve sobre essas formas unitárias e monocromáticas, que lhe conferiam o título de artista

enough and potentially interesting, but there isn't, after all, much to look at.” Id., *In the galleries: boxing match*, p. 90.

³ “Morris’s pieces are minimal visually, but they’re powerful spatially.” Id., *In the galleries: Robert Morris*, p. 165.

minimalista⁴, e sua apreensão (*gestalt*) por parte do espectador. Percebendo que os poliedros mais simples são os que criam uma maior compreensão da forma como unitária, por não estabelecerem grandes relações do tipo parte a parte – como a relação entre a cor e a textura ou entre a escala e a massa⁵ –, Morris divide os poliedros unitários em três grupos: regulares simples, regulares complexos e irregulares. Esses últimos têm vantagens sobre os demais: não são difíceis de visualizar como forma única, caso dos regulares complexos (Morris cita o exemplo de uma figura de 64 lados), nem são apreendidos instantaneamente, caso dos poliedros regulares simples cuja forma corresponde à *gestalt* (Morris cita o exemplo dos cubos e pirâmides, nos quais “o espectador não precisa se mover em torno do objeto para que a sensação do todo, a *gestalt*, ocorra. Ele vê e imediatamente ‘acredita’ que o padrão que existe em sua mente corresponde à existência factual do objeto.”⁶). Desse modo, com os poliedros simples irregulares, Morris consegue o que chama de forma unitária (“*unitary forms*”)⁷ sem o imediatismo perceptual, forçando o espectador, caso esse deseje um total entendimento da forma, a se deslocar em torno do objeto. Portanto,

Simplicidade de forma não necessariamente significa simplicidade de experiência. Formas unitárias não reduzem relações. Elas as ordenam. (...) A magnificação desse valor único mais importante da escultura – a forma [*shape*] – unida a uma maior unificação e integração dos outros valores essenciais da escultura, por um lado, implica que os formatos multipartidos e inflectidos da escultura do passado

⁴ Uma das dificuldades de se referir ao minimalismo como movimento deve-se ao fato de a maioria dos artistas ditos minimalistas terem recebido essa denominação da crítica, não se referindo à própria arte como “minimalista”. Robert Morris também não se auto-definirá como minimalista, mas, em vez de resistir à categorização de seu trabalho, ele se encarregará de expor sua teoria desse período (1966-1969) em uma série de artigos publicados na revista *Artforum*.

⁵ “(...) existem algumas formas que, se não negam as numerosas sensações relativas entre cor e textura, entre escala e massa etc., não apresentam partes claramente separadas para que esse tipo de relação [parte a parte] seja estabelecido em termos de formas. Assim, são as formas mais simples que criam fortes sensações de *gestalt*. Suas partes são unidas de tal modo que apresentam o máximo de resistência à separação perceptual. Em termos de sólidos ou de formas aplicáveis à escultura, essas *gestalts* são os mais simples poliedros.” “(...) certain forms do exist that, if they do not negate the numerous relative sensations of color to texture, scale to mass, etc., do not present clearly separated parts for this kind of relations to be established in terms of shapes. Such are the simpler forms that create strong gestalt sensations. Their parts are bound together in such a way that they offer a maximum resistance to perceptual separation. In terms of solids, or forms applicable to sculpture, these gestalts are the simpler polyhedrons.” MORRIS, R., *Notes on sculpture*, p. 226.

⁶ “(...) one need not to move around the object to the sense of the whole, the *gestalt*, to occur. One sees and immediately ‘believes’ that the pattern within one’s mind corresponds to the existential fact of the object.” *Ibid.*

⁷ Morris escreve: “Eu chamo esses poliedros simples, regulares e irregulares, de formas ‘unitárias’.” “I term these simple regular and irregular polyhedrons ‘unitary’ forms.” *Ibid.*, p. 228.

pareçam estranhos e, por outro, estabelece um novo limite e uma nova liberdade à escultura.⁸

Essa procura por uma nova ordem, ditada por formas mais simples e integradas, livres dos valores que haviam definido a escultura no passado – relacionamento entre as formas internas, ilusionismo, representatividade e conteúdo narrativo, gestualidade e inflexão – já havia sido enunciada em uma entrevista de 1964 com os artistas Frank Stella e Donald Judd e explicitada, de modo exaustivo, pelo último no texto *Specific Objects* [objetos específicos] (1965).

Stella define essa nova ordem por oposição a um tipo de arte relacional, identificada como europeia, que é baseada em valores compositivos cujo objetivo é o equilíbrio entre as diferentes partes: “A base da idéia deles [artistas europeus] é o equilíbrio. Você coloca uma coisa em um canto e a equilibra com uma outra em outro canto.”⁹ Mas, é Judd quem escreve a frase que servirá de *leitmotiv* para toda uma geração de artistas: “A ordem não é racionalista e latente, ela é simplesmente ordem, como a da continuidade, de uma coisa depois da outra.”¹⁰ Nesse ordenamento não-relacional, partes individuais e elementos são integrados, e o trabalho passa a ser visto como um todo, livre dos “formatos multipartidos e inflectidos da escultura do passado”, como escreve Morris, que se organizavam seguindo uma lógica relacional. Exemplifica Judd na entrevista:

O grande problema é que tudo que não é absolutamente plano começa, de algum modo, a ter partes. A questão é ser capaz de trabalhar e de fazer coisas diferentes sem romper com a totalidade [*wholeness*] que a peça tem. Para mim, a peça de metal com cinco verticais é, antes de tudo, *aquela forma*. Eu não penso no metal como sendo oposto àquelas cinco coisas, como Gabo ou Pevsner poderiam ter um ângulo e depois um outro apoiando esse ou relacionando numa diagonal.¹¹ (Grifo do autor)

⁸ “Simplicity of shape does not necessarily equate with simplicity of experience. Unitary forms do not reduce relationships. They order them. (...) The magnification of this single most important sculptural value – shape – together with greater unification and integration of every other essential sculptural value makes, on the one hand, the multipart, inflected formats of past sculpture extraneous, and on the other, establishes both a new limit and a new freedom for sculpture.” Ibid.

⁹ “The basis of their whole idea is balance. You put something in one corner and you balance it with something in the other corner.” GLASER, B., *Questions to Stella and Judd*, p. 149.

¹⁰ “The order is not rationalistic and underlying, but is simply order, like that of continuity, one thing after another.” JUDD, D., *Specific objects*, p. 184.

¹¹ “(...) the big problem is that anything that is not absolutely plain begins to have parts in some way. The thing is to be able to work and do different things and yet not break up the wholeness that a piece has. To me the piece with the brass and five verticals is above all *that shape*. I don’t think of the brass as being opposed to the five things, as Gabo or Pevsner might have an angle and then another one supporting it or relating on a diagonal.” GLASER, B., *Questions to Stella and Judd*, p. 155-156.

Para se obter essa totalidade perceptiva na escultura, as partes podem ser eliminadas (como nos poliedros unitários de Morris) ou não (como na peça de segmentos seriais metálicos de Judd), mas as relações de tensão, dinamismo ou equilíbrio entre elas devem ser suprimidas. Percebe-se que o que se deseja invalidar são as relações que possam ser estabelecidas no interior do trabalho de arte – no caso da pintura, que se desenvolve nas relações criadas entre figura e fundo e entre imagem e suporte; no da escultura, entre as diferentes partes. Com isso, rompe-se com um tipo de composição que havia ditado as regras de julgamento para uma crítica formalista, regras baseadas no equilíbrio, harmonia e ordenação das diferentes partes.

Para Donald Judd, é a pintura que, depois de 1946 – com Jackson Pollock, Mark Rothko, Clyfford Still e Barnett Newman, nomes que cita em *Specific Objects* –, consegue resolver os problemas do campo pictórico relacional enfatizando a forma retangular da tela. Com isso,

uma pintura é quase uma entidade, uma coisa una, e não a soma indefinível de um grupo de entidades e referências. Essa coisa suplanta a pintura precedente. Ela também estabelece o retângulo como uma forma definida, e este deixa de ser um limite suficientemente neutro. Uma forma pode ser usada apenas de certas maneiras. O plano retangular passa a ter um tempo de vida. A simplicidade necessária para enfatizar o retângulo limita os arranjos possíveis em seu interior. O senso de unicidade [*singleness*] também tem uma duração, mas está apenas começando e tem um futuro melhor fora da pintura.¹²

No caso de Pollock, esse senso de unicidade (*singleness*), é obtido na medida em que o pintor dissolve a unidade e dilata a experiência espaço-temporal ao equalizar todos os elementos da tela por meio da técnica *dripping* – que consiste em fazer pingar de cima, sobre a tela estendida no chão, tintas mais líquidas ou mais densas, que formam filamentos, salpicos, borrifos. Com essa operação impede-se uma leitura relacional da obra, fazendo que as várias partes da pintura se equivalham (*all over*). Pollock lida com os limites de uma ordenação hierarquizada, uma vez que os respingos de tinta repetidos de alto a baixo, do início ao fim, tornam igual toda a superfície planar da tela e impossibilitam,

¹² “A painting is nearly an entity, one thing, and not the indefinable sum of a group of entities and references. The one thing overpowers the earlier painting. It also establishes the rectangle as a definite form; it’s no longer a fairly neutral limit. A form can be used only in so many ways. The rectangular plane is given a life span. The simplicity required to emphasize the rectangle limits the arrangements possible within it. The sense of singleness also has a duration, but it is only beginning and has a better future outside of painting.” JUDD, D., *Specific objects*, p. 182.

assim, a criação de focos uma vez que nenhuma parte do quadro apresenta um evento diferenciado. O *all over* também permite uma quebra na organização tradicional da pintura como a que apresenta figura sobre fundo: nos quadros feitos com a técnica *drip*, a linha por si só não é lida nem como contorno nem como forma. Assim, o esquema compositivo figura/fundo é posto em xeque porque não são percebidas figuras fechadas sobre um espaço maior visualizado como fundo.

A repetição das espirais viscosas na tela é vista pelos artistas americanos da década de 1960 como uma superação do cubismo pela arte americana – o cubismo significando para esses artistas o máximo expoente da pintura europeia racionalista e relacional¹³. Na obra de Jackson Pollock, esse *all over*, fim da hierarquização pictórica da superfície planar, é ainda mais explícito do que nas obras dos outros expressionistas abstratos, uma vez que as telas são pintadas dispostas horizontalmente. “Com a tela enorme estendida no chão, o que tornava difícil para o artista ver o todo ou qualquer seção prolongada de ‘partes’, Pollock podia verdadeiramente dizer que estava ‘dentro’ de sua obra.”¹⁴

Se na obra de Pollock partes e relações permanecem, ainda que subvertendo o esquema compositivo tradicional figura/fundo, na obra de Jasper Johns a diferença entre imagem e suporte desaparece e a pintura é “objetificada”. Morris revê sua obra em seu artigo de 1969, *Notes on Sculpture, Part 4: Beyond Objects* [notas sobre escultura, parte 4: além dos objetos]. Escreve:

Jasper Johns estabeleceu uma nova possibilidade para a ordenação em arte. (...) Mais ainda do que no caso de Pollock, sua obra era olhada sobre [*looked at*] e não para dentro [*into*] de um plano, e a pintura nunca conseguira isso antes. Johns, mais do que qualquer um, levou a pintura um passo além: a um *status* de não-

¹³ Morris cita inúmeras vezes em seus escritos a obra cubista como exemplo de trabalho auto-centrado, em oposição ao seu, que seria focado nas relações entre o objeto, o ambiente e o espectador. “Não é surpreendente que algumas das esculturas novas que evitam diversificar partes, policromia etc., venham sendo chamadas de negativas, entediantes, nihilistas. Esses julgamentos surgem da comparação do trabalho com as expectativas estruturadas por uma estética cubista na qual tudo a ser obtido do trabalho encontra-se estritamente no objeto específico. A situação é agora mais complexa e ampla.” “It is not surprising that some of the new sculpture that avoids varying parts, polychrome, etc., has been called negative, boring, nihilistic. These judgments arise from confronting the work with expectations structured by Cubist esthetic in which what is to be had from the work is located strictly within the specific object. The situation is now more complex and expanded.” MORRIS, R., *Notes on sculpture, part 2*, p. 21. Nota-se que Morris utiliza o termo criado por Judd, “objeto específico”, para se referir a obra cubista, recusando a denominação nova e insistindo no uso da palavra escultura para seu trabalho. Convém lembrar que mais tarde o artista reverá essa posição, referindo-se ao novo trabalho como objeto (como na última parte de *Notes on Sculpture* escrita em 1969), e passando a chamar esse objeto auto-centrado de *homeless* (como no texto *Aligned with Nazca* de 1975).

¹⁴ KAPROW, A., *O legado de Jackson Pollock*.

representação. (...) Assim, essas obras [*Flags e Targets*] não eram representações pictóricas segundo as normas passadas, que apresentavam, sem exceção, a dualidade figura/fundo de representação. Johns tirou o fundo da pintura e isolou a coisa. A parede tornou-se o fundo. O que era anteriormente neutro tornou-se real [*actual*], enquanto o que era anteriormente uma imagem tornou-se uma coisa.¹⁵

Morris percebe que Johns estabeleceu novas possibilidades para a arte, em especial em termos da relação entre espaço e obra. Para Morris, ao fazer trabalhos definitivamente planos, Johns não apenas destituiu a arte de seu aspecto ilusionístico, mas instituiu seu teor de objeto.

As obras de Johns são planares da forma mais radical possível: não só a tela é respeitada enquanto superfície física planar, tal qual o fora pela maioria dos pintores do século XX, mas os próprios temas pictóricos são privados de profundidade, cuidadosamente bidimensionais. Como percebe o crítico Leo Steinberg, no artigo *Outros critérios*, de 1972:

Aliás, a planaridade não precisa ser em absoluto um fim – como demonstrou Jasper Johns em meados da década de 50, com suas primeiras *Flags* [Bandeiras] e *Targets* [Alvos], que relegaram ao “tema” todo o problema da manutenção da planaridade. Por mais atmosféricas que fossem suas pinceladas ou seu jogo de tonalidades, o tema pintado assegurava que uma imagem permaneceria plana. E assim descobrimos que há entidades reconhecíveis, de bandeiras a mulheres nuas, que são realmente capazes de promover a sensação de planaridade.¹⁶

As bandeiras americanas pintadas da série *Flag* não são representadas contra um fundo, como se fossem uma forma singular. Elas, ao abrangerem toda a superfície do quadro, recusam-se a ser uma cópia ilusionística, “objetivando” o quadro. Explica Morris: “A coexistência da imagem com a extensão física do objeto e o modo *a priori* de trabalhar são descritivos de objetos tridimensionais – tanto do que eles são no momento quanto da maneira como são feitos.”¹⁷

No quadro *Target with four faces* [alvo com quatro faces], de 1955, o alvo pintado também “coexiste” com a “extensão física do objeto”, na medida em que

¹⁵ “Jasper Johns established a new possibility for art ordering. (...) More even than in Pollock’s case, the work was looked at rather than looked into, and painting has not done this before. Johns took painting further toward a state of non-depiction than anyone else. (...) That is, these works were not depictions according to past terms that had, without exception, operated within the figure-ground duality of representation. Johns took the background out of painting and isolated the thing. The background became the wall. What was previously neutral became actual, while what was previously an image became a thing.” MORRIS, R., *Notes on sculpture, part 4: beyond objects*, p. 51.

¹⁶ STEINBERG, L., *Outros critérios*, p. 200.

¹⁷ “The coexistence of the image with the physical extension of the object and the *a priori* mode of working are descriptive of three-dimensional objects – what they are now and how they are made.” MORRIS, R., *Notes on sculpture, part 4: beyond objects*, p. 52.

ocupa toda a superfície da tela, mas, diferentemente da série *Flags*, havia sido colocada uma caixa retangular de madeira no lado superior do quadro. Esta divide-se em quatro pequenos compartimentos, cada qual contendo moldes de gesso branco da parte inferior de uma mesma face. Para Steinberg, em seu artigo de 1962 intitulado *A arte contemporânea e a situação de seu público*, os quadros de Johns, expostos em sua primeira exposição individual, pareciam anunciar o “fim da ilusão”, uma vez que “não havia mais a manipulação da tinta como um meio de transformação”, e o artista, “ao projetar algo tridimensional, recorre a um molde de gesso e constrói uma caixa para contê-lo. Quando pinta numa tela, pinta somente o que é plano – números, letras, um alvo, uma bandeira”¹⁸. Assim, o que era plano era pintado planarmente, o que era sólido era disposto de forma tridimensional – qualquer ilusão é rechaçada.

Com a análise de Pollock e de Johns percebe-se que as partes individuais são subordinadas à forma total do trabalho – seja por meio do *dripping*, seja por meio da anulação da relação entre figura/fundo, entre imagem/suporte. Na composição não-relacional são eliminadas as relações dinâmicas e idiossincráticas entre os diversos elementos – o equilíbrio ou o desequilíbrio não são mais indispensáveis à composição. Em seu lugar, a simetria aparece como solução natural para a obtenção da nova composição. Essa solução também será utilizada na escultura, não obstante o fato de que no objeto tridimensional a coincidência entre a imagem e o suporte seja inevitável. Desse modo, no trabalho em três dimensões, a disposição privilegiada passa a ser a simétrica e regular, com o domínio das formas modulares e da ordem prescrita por Judd: “uma coisa depois da outra”.

Tanto o arranjo simétrico quanto a serialidade ou a forma modular, por serem estabelecidos previamente, se distinguem de um modo racional de criação artística. Na composição racional cada movimento é decidido durante o próprio processo de feitura da obra: cada ato gera inúmeras possibilidades compositivas. Desse modo, compor significa estabelecer e equilibrar diversos elementos no interior da obra, procedimento que proporciona, para Robert Morris, um modo de percepção “intimista” e, para Donald Judd, um modo de percepção “racionalista”¹⁹.

¹⁸ STEINBERG, L., *A arte contemporânea e a situação de seu público*, p. 257.

¹⁹ Morris escreve em 1966: “A maioria dos objetos decorativos do passado (...) explora conscientemente a forma íntima por meio de uma superfície decorada bem resolvida.” “Most

A composição lógica, presente na nova ordem, aparece como oposta à racional pois elimina a circunspeção e a decisão. Uma vez o padrão definido, não existe a possibilidade de escolha, como percebe o filósofo Ludwig Wittgenstein: “não existem surpresas na lógica (...) processo e resultado são equivalentes.”²⁰ Frances Colpitt, em seu livro sobre o minimalismo, aponta para três conseqüências dessa organização não-relacional: estruturas cuja aparência anônima cresce à medida que as decisões compositivas decresciam, unidade do todo do trabalho de arte e impacto mais imediato sobre o espectador uma vez que existem menos detalhes a serem examinados²¹. Os elementos em fibra de vidro expostos por Morris em sua mostra individual na galeria Leo Castelli em 1967 evidenciam o quanto o artista estava envolvido com problemas como ordenação e continuidade [Anexo, Figura 2].

A obra era composta de oito peças de fibra de vidro com dois formatos diferentes que eram organizadas diariamente pelo artista, de acordo com um plano preestabelecido, em diversas configurações: enfileiradas, em círculo, na forma de um estádio etc. [Anexo, Figuras 3 e 4]. Apesar dessa diversidade, nas várias combinações a forma resultante é sempre aquela mencionada na primeira parte dos *Notes on Sculpture*: uma forma única com forte *gestalt*, que anula as marcas das divisões internas da escultura composta de muitas partes, e faz que essas partes, mesmo quando expostas individualmente, sejam vistas como formas inteiras. Apesar dessa inteireza, por serem submetidas a arranjos breves e sucessivos, não podem dar uma idéia de permanência ou de configuração definitiva: a possibilidade de apreensão é sempre adiada. Morris, ao preestabelecer a ordenação de sua exposição, anula a idéia do gesto artístico expressivo e inimitável que origina um objeto único e auto-referente. Além disso, o trabalho, por romper com essa gestualidade expressiva, reveste-se da aparência anônima inversamente proporcional ao arranjo não-compositivo, uma das conseqüências da nova ordem, segundo a crítica Colpitt.

ornaments from the past (...) consciously exploit the intimate mode by highly resolved surface incident.” MORRIS, R., *Notes on sculpture, part 2*, p. 13. Judd, na entrevista de 1964, frisa que sua crítica à arte européia se baseia em certas qualidades estruturais de que ele discorda, qualidades que são “inumeráveis e complexas, mas o que importa dizer é que são ligadas a uma filosofia – racionalismo, filosofia racionalista.” “They’re innumerable and complex, but the main way of saying it that they’re linked up with a philosophy – rationalism, rationalistic philosophy.” GLASER, B., *Questions to Stella and Judd*, p. 151.

²⁰ Ludwig Wittgenstein apud COLPITT, F., *Minimal Art: a critical perspective*, p. 58.

²¹ COLPITT, F., *Minimal Art: a critical perspective*, p. 46-47.

Essa aparência anônima, como o arranjo simétrico, é reforçada pelo uso de materiais e processos industriais, normalmente retilíneos, que evita a composição do tipo relacional porque a forma industrial é auto-suficiente, não sendo percebida como um elemento relacional, como Morris afirma numa revisão do minimalismo no final da década de 1960:

Só no caso da arte tipo objeto as formas do cubo e do retângulo [de fabricação industrial] foram levadas tão longe, ao ponto de definirem a forma final do trabalho. Isto é, são vistas como formas inteiras auto-suficientes e não como elementos relacionais. Alcançar a forma de um cubo ou de um retângulo é construir a forma mais simples, a via mais sensata, mas também é construir bem. Esse imperativo da forma bem construída resolveu alguns problemas. Acabou com o arranjo assimétrico e com a composição (...)²²

Feitos em série e, portanto, livres da marca expressiva da “mão do artista”, materiais como fibra de vidro, *plexiglas* e compensado distanciam o novo objeto da arte da escultura do passado e de suas implicações miméticas. Ao rejeitarem os conceitos tradicionais da “verdade dos materiais”, esses artistas da geração de 1960 apostam em um lado não-exclusivo, público do objeto de arte. Robert Morris, em sua segunda parte de *Notes on Sculpture* (1966), explica que esses novos materiais ajudam a romper com uma relação de intimidade criada quando a escultura não é “lida” como um todo, mas em suas relações internas:

Existe uma suposição aqui [no novo trabalho] de coisas diferentes se tornando equivalentes. O termo “detalhe” é usado aqui em um sentido particular e negativo e deve ser entendido como referente a todos os fatores de um trabalho que o levam a uma intimidade, ao permitir que elementos específicos sejam separados do todo, estabelecendo, assim, relações dentro do trabalho. Objeções à ênfase na cor como um meio estranho à “fisicalidade” da escultura já haviam sido expostas, mas em termos de sua função como detalhe uma nova objeção pode ser levantada. A cor intensa, sendo um elemento específico, se destaca do todo do trabalho para se tornar mais uma relação interna. O mesmo pode ser dito com relação à ênfase em determinados materiais sensuais ou nos acabamentos impressionantemente bem executados. Algumas dessas relações provocadoras de intimidade foram eliminadas pela nova escultura.²³

²² “But only in the case of object-type art have the forms of the cubic or rectangular been brought so far forward in the final definition of the work. That is, it stands as a self-sufficient whole shape rather than as a relational element. To achieve a cubic or a rectangular form is to build the simplest, most reasonable way, but is also to build well. This imperative for the well-built thing solved certain problems. It got rid of the asymmetrical placing and composition...” MORRIS, R., *Anti form*, p. 42.

²³ “There is an assumption here of different kinds of things becoming equivalent. The term ‘detail’ is used here in a special and negative sense and should be understood to refer to all factors in a work that pull it toward intimacy by allowing specific elements to separate from the whole, thus setting up relationships within the work. Objections to the emphasis on color as a medium foreign to the physicality of sculpture have also been raised previously, but in terms of its

Está claro que Morris, ao falar dessas “relações eliminadas”, tem em mente seu próprio trabalho: a decisão de anular a cor usando sempre a mesma tinta, *Merkin Pilgrim gray*, de um tom cinza neutro, a opção de usar materiais de aparência discreta como o compensado e a fibra de vidro, a rejeição à sensualidade industrial e a preocupação com o aspecto público da escultura. Esse trecho de *Notes on Sculpture* pode ser lido como uma crítica ao trabalho de Donald Judd, que utiliza materiais interessantes visualmente como aço inoxidável, alumínio e *plexiglas* colorido. Diferente de Morris, cuja escolha de material remete ao pragmatismo americano (por exemplo, tamanhos como 2,44 m são freqüentes nas esculturas de Morris porque essa medida equivale a duas folhas de compensado tamanho padrão), Judd baseia sua escolha na estética, como mostra a repetição da mesma escultura em diferentes acabamentos e cores (uma progressão de três cilindros de 1965 executada com ferro galvanizado esmaltado de vermelho seria, mais tarde, realizada em aço inoxidável, em ferro galvanizado e em ferro galvanizado com esmaltação azul, roxa ou verde). Judd percebera esse aspecto não-estético na obra de Morris, pois na crítica à exposição da Green Gallery (1964/1965) diz que Morris é o único artista de sua geração que pode ser descrito como “cool” – “O trabalho de Morris quase parece ser arte: talvez o artista não queira que seja pensado a princípio como arte, embora, ao final, obviamente, o seja. ‘Cool’ se aplica somente a Morris.”²⁴

A atenção de Judd com a cor deriva de sua crença que o novo trabalho se origina das inovações obtidas pela pintura. Apesar de esclarecer no início do famoso artigo que o melhor dos “novos trabalhos” é tridimensional e, portanto, semelhante à escultura, Judd aproxima-os da pintura²⁵. Essa aproximação não é o único ponto diferencial entre Judd e Morris: Judd proclama o fim da escultura.

function as a detail one further objection can be raised. That is, intense color, being a specific element, detaches itself from the whole of the work to become one more internal relationship. The same can be said of the emphasis on specific, sensuous material or impressively high finishes. A certain number of these intimacy-producing relations have been rid of in the new sculpture.” Id., *Notes on sculpture, part 2*, p. 14.

²⁴ “Morris’s work nearly appears to be art: perhaps he doesn’t want it to be thought art at first. Though of course it is finally. ‘Cool’ applies only to Morris.” JUDD, D., *In the galleries: Robert Morris*, p. 165.

²⁵ “O novo trabalho obviamente se parece mais com a escultura do que com a pintura, mas é mais próximo à pintura.” “The new work obviously resembles sculpture more than it does painting, but it is nearer to painting.” Id., *Specific objects*, p. 183. Essa aproximação, que deriva da suposição de Judd de que a pintura havia solucionado limitações da arte tradicional e de que a escultura seria incapaz de fazê-lo, explica por que o artista detém-se mais cuidadosamente em exemplos de pintores e não de escultores.

Identificando na escultura os mesmos problemas da pintura pré-expressionista abstrata (antropomorfismo, naturalismo, relacionamento parte a parte, composição), o artista considera a escultura, uma vez que ela não é “uma forma tão geral”, incapaz de resolvê-los, porque “se ela se modificar profundamente se transformará em outra coisa”²⁶. Essa “outra coisa” é que caracteriza o novo trabalho: não é nem pintura, nem escultura, mas objeto específico. Nota-se que, apesar das diferenças entre os dois artistas, eles conservam interesses em comum que servirão para os críticos rotularem ambos como minimalistas: uma postura anti-racionalista, no sentido de rechaçar uma arte européia baseada em sistemas compositivos; uma percepção não-relacional pautada em uma forma única; um tempo novo para a apreensão das obras e uma dessacralização dos materiais²⁷. Além disso, embora Morris usasse a designação *escultura*, recusando para o novo trabalho, portanto, o termo “objeto específico” criado por Judd, na quarta e última parte de suas notas sobre escultura, escrita em 1969, o artista parece rever esse ponto de vista, assim como a própria história da arte da década de 1960. Ao incluir o subtítulo *Beyond Objects*, e ao acrescentar no texto que a nova arte deve sua criação ao estado em que se encontrava a escultura “terminalmente contaminada com alusão figurativa”, Morris chega a uma conclusão semelhante à de Judd: que “a escultura estancou e começaram os objetos.”²⁸

Além da modificação na forma e na recepção, uma das maiores modificações possibilitada pelo uso dos novos materiais é a fabricação industrial. O objeto artístico passa a não ser mais fruto do esforço do artista, podendo ser executado em série e encomendado ao fabricante por meio de plantas, de maquetes ou até de instruções telefônicas. É o caso da exposição *Earth Art* (Andrew Dickson White Museum, Ithaca, 11 fev./16 mar. 1969). Morris, que já havia “encomendado” por telefone os materiais com que deveria trabalhar, não consegue chegar a tempo para montá-los e instrui, então, por telefone, o modo como empilhar a terra, o carvão e o amianto (material cujos efeitos nocivos ainda eram desconhecidos). Como se pode notar, há uma modificação no processo de

²⁶ “Since sculpture isn’t so general a form, it can probably be only what is now – which means that if it changes a great deal it will be something else (...)” Ibid., p. 184.

²⁷ “A obra tem uma aparência industrial, uma aparência não-manufaturada. (...) Não há nada sacrossanto nos materiais.” “The work has an industrial look, a non-man-made look. (...) There’s nothing sacrosanct about materials.” GLASER, B., *Questions to Stella and Judd*, p. 156, 160.

²⁸ “(...) terminally diseased with figurative allusion. (...) sculpture stopped dead and objects began.” MORRIS, R., *Notes on sculpture, part 4: beyond objects*, p. 53.

feitura do objeto: mais do que um realizador, o artista é agora aquele que concebe – o ato de esculpir foi substituído pelo de idealizar e de posicionar (caso dos poliedros de Morris) ou de apresentar (caso das coreografias realizadas pelo artista).

Esse processo industrial torna-se invisível no trabalho pronto e evita, assim, mais um dos fatores que poderiam levar a uma visão “intimista” do objeto: “Coisas como as marcas da mão do artista deixadas no processo obviamente foram abolidas.”²⁹ Desse modo, os “novos trabalhos” se assemelham fisicamente aos *ready-mades* expostos por Marcel Duchamp desde 1914, ano em que o artista leva um porta-garrafas para a galeria de arte. Como os *ready-mades*, os objetos minimalistas também são formas unitárias (a forma *wholistic* ou *single* buscadas por Morris e Judd) e são pautados na exterioridade; todavia, apesar da semelhança física, a poética dos objetos é totalmente diversa: no *ready-made* o que importa não é, obviamente, o artefato em si, mas o gesto por trás de sua produção, o deslocamento; no caso da obra minimalista, não se trata de uma ação poética, mas de um objeto de arte pensado como tal e construído. Como Judd comenta sobre a obra de Robert Morris: “O trabalho de Morris pressupõe que tudo existe do mesmo modo porque existe do modo mais mínimo possível, mas sendo claramente arte, propositalmente construído, inútil e não-identificável.”³⁰

Esse novo “fazer artístico” que permite a feitura de inúmeras cópias da mesma obra, acabando portanto com a noção do objeto de arte como especial e precioso³¹, gera críticas não só por parte do público que ainda se pauta em valores como habilidade e esforço na execução da obra de arte, mas também por parte dos próprios artistas – numa entrevista coletiva de 1966, Mark di Suvero diz a Donald Judd que este “não se qualifica como um artista porque não executa a obra.”³² Na mesma entrevista e em resposta a di Suvero, Robert Morris esclarece que a

²⁹ “Such things as process showing through traces of the artist’s hand have obviously been done away with.” MORRIS, R., *Notes on sculpture, part 2*, p. 14. Mais tarde, principalmente a partir da produção com feltros e do texto *Anti Form* (1968), Morris procurará inserir o processo de feitura no objeto sem, contudo, atribuir-lhe uma carga expressiva ou particular. Cf. capítulo 3 desta dissertação.

³⁰ “Morris’s work implies that everything exists in the same way through existing in the most minimal way, but by clearly being art, purposefully built, useless and unidentifiable.” JUDD, D., *Nationwide reports: black, white and gray*, p. 118.

³¹ Na exposição na Corcoran Gallery of Art (Washington D.C., 24 nov./28 dez. 1969), Morris encomendou várias pranchas de metal idênticas que uniu com parafusos criando inúmeras esculturas. Ao final da mostra, essas peças foram desmontadas e revendidas ao fabricante.

³² “Donald Judd can’t qualify as an artist because he doesn’t do the work.” DI SUVERO, M.; JUDD, D.; MCSHINE, R.; MORRIS, R.; ROSE, B., *The new sculpture*, p. 220.

fabricação industrial não é uma questão ideológica, mas prática: “Não acredito que o fato de fabricar você mesmo o trabalho ou mandar fabricá-lo tenha a ver com fazer arte. Meu interesse é fazer com que o trabalho seja executado da melhor maneira possível.”³³ Vale ressaltar que Robert Morris até 1965 realizava sozinho suas esculturas – não por compactuar com uma visão de arte artesanal, mas por não ter encontrado um fabricante que pudesse construir suas peças sem uma supervisão constante³⁴.

O uso de materiais industriais também facilita a obtenção da unicidade do todo do trabalho de arte, buscada por Morris e Judd e apontada pelos críticos como uma das características do movimento minimalista. Por não terem diferença entre si e serem dispostos de forma simétrica, esses materiais, como se notou, anulam qualquer relação hierárquica entre as partes internas, atributo da composição relacional. Assim, sem estabelecer uma relação parte a parte como as relações entre a cor e a textura ou entre a escala e a massa, para citar novamente os exemplos de Morris, não há possibilidade de identificar pontos focais predeterminados na peça, permitindo ao espectador capturá-la como um todo. Essa forma inteira (*wholistic*) como escreve Morris, ou única (*single*) como escreve Judd, elimina as relações que se poderiam fazer entre as várias partes no interior da obra e transfere a percepção da escultura para o exterior – espaço entre o objeto percebido e o espectador.

Toda relação interna, estabelecida seja por uma divisão estrutural, seja por uma superfície decorada ou por qualquer outra interferência, reduz a qualidade pública e externa do objeto, e tende a eliminar o observador, na medida em que esses detalhes o inserem em uma relação de intimidade com o trabalho e fora do espaço onde o objeto existe.³⁵

Portanto, a simplicidade formal que leva à similaridade estrutural dos trabalhos de arte permite que o observador seja incluído corporalmente e induz à uma maior ênfase no espaço da galeria, que passa a ser percebido e estruturado com a obra. Como o trabalho se organiza de modo simétrico, modular ou serial,

³³ “I don’t think that fabricate it yourself or have somebody fabricate it for you has anything to do with making art. My interest is having the work as well executed as possible.” Ibid.

³⁴ Cf. COLPITT, F., *Minimal Art: a critical perspective*, p. 19.

³⁵ “Every internal relationship, whether set up by structural division, a rich surface, or what have you, reduces the public, external quality of the object and tends to eliminate the viewer to the degree that these details pull him into a intimate relation with the work and out of the space in which the object exists.” MORRIS, R., *Notes on sculpture, part 2*, p. 15.

impõe menos discriminação visual por parte do espectador, deixando-o livre para perceber o trabalho em todas as suas dimensões, inclusive a extra-escultórica.

Os interesses se voltam agora para um maior controle da e/ou cooperação com a situação como um todo. O controle é necessário para que as variáveis de objeto, luz, espaço, corpo, possam funcionar. O objeto não se tornou menos importante, tornou-se simplesmente menos importante *por si mesmo*.³⁶ (Grifo do autor)

Assim, com o objeto menos importante por si mesmo, o foco do trabalho se externaliza, se transferindo para uma situação ampliada: o espectador é levado a ter uma maior participação física, subvertendo o seu papel tradicionalmente passivo. O espaço deixa de ser exclusivo – o espaço do objeto de arte – para se tornar público – o espaço entre o objeto de arte e o espectador. Esses trabalhos não são mais percebidos por análises formais de relações internas da obra, mas nas relações externas da obra: por meio da experiência do espectador com eles.

2.2.

“A situação é agora mais complexa e expandida”

A exposição individual de Morris em Londres na Tate Gallery (28 abr./6 jun. 1971) prevê a participação do espectador. Diante da proposta de uma retrospectiva de seu trabalho, Morris apresenta slides, fotografias e obras refeitas da década de 1960 – duplicação possibilitada pelo uso do processo industrial – e organiza três locais onde dispõe diferentes objetos: objetos móveis que são passivamente manipulados pelo observador, objetos móveis que reagem à participação do observador e objetos fixos que determinam a movimentação do observador [Anexo, Figuras 5 e 6]. Na primeira sala havia um grande cilindro de granito em que o observador deveria caminhar ao lado de duas rampas de aço com peças pesadas para serem levantadas ou puxadas com uso de uma corda. Na segunda, uma bola de madeira, que poderia ser chutada, disposta em um trilho circular. E na última, rampas, túneis, “chaminés escaláveis” e uma corda-bamba situada

³⁶ “But the concerns are for more control of and/or cooperation of the entire situation. Control is necessary if the variables of object, light, space, and body are to function. The object itself has not become less important. It has merely become less *self*-important.” Ibid., p. 17.

próxima ao chão. Em cada um desses ambientes havia, afixadas na parede, explicações com fotos sugerindo ao visitante como interagir com os objetos³⁷.

Cinco dias e 2.500 visitantes depois, a exposição saiu de controle e, uma vez que os objetos de Morris corriam o risco de ruir machucando o público, foi fechada, tendo sido reaberta alguns dias depois, contrariamente ao desejo do artista, como uma retrospectiva tradicional. O crítico Craig Martin, em uma análise da exposição, narra o que ocorreu:

A exposição foi dividida em três seções. Na primeira sala, o espectador era convidado a usar seu corpo para agir sobre as coisas. Havia três grandes fragmentos de metal e pedra com cordas que podiam ser puxados ao longo de rampas inclinadas feitas em aço, com diferentes graus de resistência. Na segunda sala, o espectador podia usar seu corpo juntamente com os objetos. Essas peças convidavam e determinavam certas atividades físicas particulares – por exemplo, podia-se equilibrar sobre uma esfera de madeira sobre uma plataforma. Os filmes e slides de Morris ilustrando suas obras mais antigas eram (e são ainda) apresentados numa sala ligeiramente escura. Na última sala, os objetos, eles mesmos inertes, controlavam o comportamento físico do participante – por exemplo, podia-se andar ao longo de uma paliçada de madeira (fácil), de uma placa de metal erguida (difícil) e de uma corda estirada (muito difícil). Os corpos tinham que, literalmente, lutar contra os objetos. Diferentemente das exposições de objetos previstas para uma contemplação passiva, que são simplesmente congestionadas se há um grande número de visitantes, a exposição de Morris produzia uma atmosfera elétrica: o entusiasmo individual se transformou em entusiasmo de grupo, as pessoas querendo fazer as coisas juntas, o barulho dos blocos batendo contra as placas de aço fazendo aumentar o nível sonoro total e se tornando por si só estimulante. Algumas pessoas ficaram levemente feridas, alguns objetos começaram a se desintegrar sob o efeito de uma utilização intensiva pelos grupos, de modo que se decidiu fechar a exposição.³⁸

³⁷ Essa exposição de Morris foi grandemente influenciada pela sua experiência com a dança e, mais especificamente, pelo trabalho da bailarina Simone Forti, com quem Morris havia sido casado entre o final da década de 1950 e início da de 1960. Cf. descrição feita por Morris de uma coreografia de Forti no capítulo 3 desta dissertação.

³⁸ “L’exposition était scindée en trois sections. Dans la première salle on vous invitait à vous servir de votre corps pour agir sur les choses. Il y avait des très gros fragments de métal et de pierre sur des cordes que l’on pouvait tirer le long de rampes en acier inclinées, avec différents degrés de résistance. Dans la seconde salle vous pouviez vous servir de votre corps en liaison avec les objets. Ces pièces invitaient et déterminaient certaines activités physiques particulières – par exemple, on pouvait se tenir en équilibre sur une plate-forme avec une sphère en bois fixée en dessous. Les films et diapositives de Morris illustrant ses œuvres plus anciennes étaient (et sont toujours) présentées dans une salle légèrement obscure. Dans la dernière salle, les objets, eux-mêmes inertes, contrôlaient le comportement physique du participant – par exemple, celui-ci pouvait marcher le long d’une palissade en bois (facile), d’une plaque en métal dressée (difficile) et d’une corde tendue (très difficile). Le corps avait littéralement à lutter contre ces objets. À la différence des expositions d’objets prévus pour une contemplation passive que sont simplement encombrées s’il y a un trop grand nombre de visiteurs, l’exposition de Morris produisait une atmosphère électrique: l’enthousiasme individuel devenant un enthousiasme de groupe, les gens voulaient faire des choses ensemble, le bruit des blocs s’écrasant contre les plaques d’acier faisait monter le niveau sonore de l’ensemble et était lui-même stimulant. Quelques personnes ont été légèrement blessées, certains objets ont commencé à se désintégrer sous l’effet d’une utilisation intensive par des groupes, et il a alors été décidé de fermer

Embora tenham tido curta duração, as salas da Tate evidenciam as tentativas do artista de subverter a autonomia do objeto de arte e sua existência fora da experiência espacial e temporal do espectador. No catálogo escrito por Michael Compton e David Sylvester para essa exposição, que ignora a construção dos ambientes feita para a Tate focando-se somente nas esculturas, o artista explicita essa postura contra o objeto auto-referente e a favor de um situação ampliada numa entrevista que feita com Sylvester na ocasião de sua mostra individual na galeria Leo Castelli (1967): “Eu acho que a sensação de escala que uma peça possui é sempre uma relação entre o corpo e o objeto externo a ele. (...) Então, estou muito consciente de que essas peças criam um tipo de situação na qual a pessoa se conscientiza de seu próprio corpo ao mesmo tempo que se conscientiza da peça, porque penso que é esse o termo que lhe dá o significado ou a medida em um certo senso.”³⁹

A exposição da Tate Gallery marca uma tentativa de fugir à institucionalização de organizações como museus e galerias e de seus ambientes expositivos típica dessa época. Essas críticas se fazem possíveis uma vez que os espaços expositivos passam a ser considerados como espaços reais, não mais separados do espaço do observador e, portanto, não mais idealizados. Morris, que participa ativamente de movimentos contra o que chama o “triângulo de ferro” formado pelos museus, pelas galerias e pela mídia⁴⁰, na segunda parte das *Notes*

l'exposition”. CENTRE POMPIDOU, *Robert Morris*: catálogo, p. 252-253 (*Morris Dances*, crítica de M. C. Martin).

³⁹ “I think the sense of scale that a piece has is always a relation between your body and the object that’s external to it. (...) And so I’m very aware that these pieces create this kind of situation in which one is aware of one’s body at the same time that one is aware of the piece, because I think that is the term that gives it its meaning or gives it its measure in some sense.” COMPTON, M.; SYLVESTER, D., *Robert Morris*, p. 13.

⁴⁰ Em 22 de maio de 1970, Robert Morris liderou um grupo de artistas que exigiam o fechamento do Metropolitan Museum of Art, em Nova York, em solidariedade ao movimento contra a guerra do Vietnã e a morte de quatro estudantes da universidade estadual de Kent, baleados pela polícia enquanto protestavam contra a guerra. A “greve da arte” (*The art strike*), como o evento foi chamado, teve inúmeros desdobramentos como a retirada de 26 artistas do pavilhão americano da Bienal de Veneza numa atuação contra “as políticas do governo dos Estados Unidos em relação ao racismo, ao sexismo, à repressão e à guerra.” Cf. BERGER, M., *Labyrinths: Robert Morris, minimalism, and the 1960s*, p. 113. Apesar desses exemplos de ativismo direto, Morris normalmente é avesso a declarações políticas explícitas e mesmo à cultura popular, isolando-se num ambiente de arte de vanguarda (Cf. nota 37 de *ibid.*, p. 126). Convém ressaltar que, apesar das tentativas de exposições alternativas aos espaços convencionais e da realização de algumas obras pouco vendáveis (como os grandes trabalhos concebidos para espaços abertos como *Observatory*), Morris, como a maioria dos artistas da geração de 1960, não vai de encontro à lógica de mercado, vendendo suas obras para colecionadores como Giuseppe Panza e Giuliano Gori, e expondo em conceituados espaços de arte. Essa postura contra o mercado é, portanto, inseparável de uma rápida institucionalização

on Sculpture, em 1966, já havia esboçado uma proposta de sair de espaços tradicionais. Notando que o objeto de arte modifica o espaço expositivo à medida que o espectador estabelece relações entre esse e a obra, Morris se pergunta: “Por que não colocar o trabalho ao ar livre para depois modificar os termos?”⁴¹ Respondendo que “existe uma real necessidade de se permitir que esse próximo passo se torne concreto”⁴² e não vendo a solução no espaço cúbico da galeria, nem na localização do trabalho na parte externa dos espaços arquitetônicos, o artista indica um espaço liberto de qualquer referência à arquitetura como ideal para o novo trabalho: “Idealmente, o que proporcionaria novos termos com os quais se trabalhar seria um espaço sem arquitetura como pano de fundo e referência.”⁴³

Essa postura contra os espaços fechados e institucionalizados, que na década de 1970 culmina nas obras idealizadas para grandes espaços ao ar livre, já está presente na série *Site/Nonsite* [sítio/não-sítio] de Robert Smithson. Os *Nonsites*, caixas de metal que seguiam a estética minimalista (formas simples, cores sóbrias, aparência industrial) contendo matérias-primas (rochas, sal, terra), eram apresentados juntamente com mapas que indicavam os locais de origem – os *sítios* – dos materiais. O *Site* é crucial para a exposição, uma vez que reporta o espectador ao sítio original, estabelecendo uma relação dialética entre *Site* e *Nonsite*. Esse aspecto relacional não só desestabiliza o sítio em si, mas também faz transparecer todo o processo e a performance que envolvem cada peça. Não podemos perceber o objeto como autônomo e ideal, mas em relação a uma situação expandida, uma vez que o mapa nos lembra continuamente os trabalhos de individuação, de exploração e de coleta do *Nonsite*. Na obra de 1968 intitulada *A Nonsite, Pine Barrens, New Jersey*, Smithson escreve embaixo da reprodução topográfica do local: “Cada subdivisão do *Nonsite* contém areia extraída do sítio mostrado no mapa. Viagens entre o *Nonsite* e o *Site* são possíveis. O ponto vermelho no mapa é o local de onde a areia foi coletada.”⁴⁴ A passagem entre os dois lugares (sítio -

da arte de vanguarda e de uma lógica de mercado que absorve, rapidamente, essa nova produção, seja ela minimalista, arte processo ou *Land Art*.

⁴¹ “Why not put the work outside and further change the terms?” MORRIS, R. *Notes on sculpture, part 2*, p. 16.

⁴² “A real need exists to allow this next step to become practical.” Ibid.

⁴³ “Ideally, it is a space without architecture as background and reference that would give different terms to work with.” Ibid.

⁴⁴ “Each subdivision of the *Nonsite* contains sand from the *site* shown on the map. Tours between the *Nonsite* and the *site* are possible. The red dot on the map is where the sand was collected.” Robert Smithson apud BOETTGER, S., *Earthworks: art and landscape of the sixties*, p. 67.

galeria), ainda que só implícita, dá nova ênfase ao tempo, à duração e à participação física, além de indicar um novo modo de prática espacial.

Nessas obras de Smithson, a chave para a compreensão teórica passa pelo conceito de deslocamento: como a significação de um objeto é alterada por seu deslocamento para um outro sítio. Os dois, *Site* e *Nonsite*, mantêm uma conexão com o seu sítio original, estabelecendo, assim, um diálogo sobre contexto, remoção e recombinação que ecoa nas disposições do próprio museu. Como Smithson ressalta em sua comparação entre o sítio e o não-sítio: um sítio detém informação espalhada enquanto um não-sítio detém informação contida – “em vez de colocar alguma coisa na paisagem, resolvi que seria interessante transferir a terra para dentro, para o *Nonsite*, que é um recipiente abstrato.”⁴⁵

Nas obras de Robert Morris, considerações sobre a escala, o corpo, a disposição e a própria gravidade são fundamentais para que se crie uma situação expandida e uma experimentação diante da obra. O aspecto público da escultura, modo de apreensão não “intimista” e subjetivo, é obtido principalmente por causa de sua escala e tamanho.

Na segunda parte de suas *Notes on Sculpture*, Morris inicia o texto com uma citação do arquiteto e escultor Tony Smith – que, ao ser indagado por que a obra *Die* [dado/morrer] (1962) (um cubo de aço de 1 metro e 83 centímetros) não era maior do que o espectador, Smith responde que não estava fazendo um monumento, e por que a obra não era menor do que o espectador, responde que não estava fazendo um objeto. Com essa transcrição, Morris deseja esclarecer que o novo trabalho não é nem monumental (confundindo-se com a arquitetura) nem ornamental (criando uma percepção intimista), mas que essas obras utilizam o corpo humano como escala. A escala é tão importante porque, diferentemente do tamanho, não pode ser medida. Sendo relacional, ela ocorre na experiência do observador. Não podendo ser comunicada por fotografia ou descrita, sendo percebida diferentemente por adultos e crianças, a escala é uma propriedade mais cinética do que visual. Para Morris, que admite poder visualizar a forma de uma peça, mas não a sua escala, esta é tão importante que se estiver errada o trabalho

⁴⁵ “Instead of putting something on the landscape, I decided it would be interesting to transfer the land indoors, to the nonsite, which is an abstract container.” SMITHSON, R., *Collected Writings*, p. 162.

deve ser descartado⁴⁶, como afirma na entrevista com Sylvester. Nessa mesma entrevista, o artista confessa que “às vezes não é nem mesmo a escala do objeto que é errada, é a sala expositiva que é errada”⁴⁷. Assim percebe-se que, apesar da insistência de Morris em destacar que não faz ambientes ou arte ambiental⁴⁸, o espaço arquitetônico expositivo é pensado junto com o trabalho, não podendo ser desvinculado ou ignorado da concepção artística. Contudo, apesar da importância espacial, essas obras de 1960 não podem ser classificadas como trabalhos de *site-specific*, uma vez que, mesmo funcionando melhor em determinados espaços, não são concebidas para um local particular.

A disposição da obra diretamente sobre o chão aproxima obra e espectador. O pedestal, ao elevar a obra, separa-a do espaço do espectador e demarca dois espaços diversos: um relativo à obra, e outro, ao espectador. Sem a interferência da base, a experiência é mais direta e imediata – o confronto entre o trabalho e o espectador ocorre em igualdade de termos. Como escreve Morris, uma vez que o espaço expositivo tem de ser percebido junto com a obra, anula-se uma relação subjetiva, de “intimidade com o trabalho e fora do espaço onde o objeto existe.”⁴⁹ Além disso, a escultura vertical, apoiada em uma base, tem óbvias correspondências com a estatuária antropomórfica. Um impulso em direção à horizontalidade, em direção ao chão, é possível em uma escultura livre de representar ou mesmo de aludir à figura humana. Essa horizontalidade e escala, que se intensificam ao longo da década de 1970 dando origem aos trabalhos de *Land Art*, são uma herança das grandes telas do expressionismo abstrato, como marcará Morris na década de 1980⁵⁰.

Desprovidas de movimentos reais ou implícitos, as obras de Morris ativam o espaço não porque parecem reagir a ele, como a escultura de Mark di Suvero⁵¹,

⁴⁶ Cf. entrevista em COMPTON, M.; SYLVESTER, D., *Robert Morris*, p. 14.

⁴⁷ “Sometimes it really isn’t even the scale that’s wrong, it’s the room that’s wrong.” Ibid., p. 20.

⁴⁸ “O fato de o espaço de um aposento adquirir tamanha importância não significa que se esteja estabelecendo uma situação ambiental” “That the space of a room becomes of such importance does not mean that an environmental situation is being established.” MORRIS, R., *Notes on sculpture, part 2*, p. 16.

⁴⁹ “(...) intimate relation with the work and out of the space in which the object exists.” Ibid., p. 15.

⁵⁰ Cf. MORRIS, R., *American quartet*. O texto é de 1981.

⁵¹ “Uma viga empurra, uma peça de ferro segue um gesto, juntas, elas formam uma imagem naturalista e antropomórfica. O espaço corresponde.” “A beam thrusts, a piece of iron follows a gesture; together they form a naturalistic and anthropomorphic image. The space corresponds.” JUDD, D., *Specific objects*, p. 183. A crítica Frances Colpitt aponta para essa correspondência espacial. Segundo ela, toda escultura côncava ou convexa dá uma impressão de movimento,

mas por forçarem o observador a se mover diante delas. O espaço deixa de ser o da obra para se tornar um espaço cinético, um espaço que é co-extensivo ao espectador. Percebe-se que a disposição da peça se torna crucial: “Pois o espaço da sala em si é um fator estrutural, tanto em sua forma cúbica quanto em termos de tipos de compreensão que salas com diferentes tamanhos e proporções podem suscitar nas relações mútuas entre sujeito-objeto.”⁵² Assim,

A produção recente de melhor qualidade extrai relações do trabalho e faz delas uma função do espaço, da luz, e do campo de visão do espectador. O objeto é tão-somente um dos termos dessa mais nova estética. Ela é de certo modo mais reflexiva, porque a consciência que alguém tem de si mesmo existindo no mesmo espaço que o trabalho é mais forte do que em trabalhos anteriores, com suas muitas relações internas. O espectador torna-se mais consciente do que antes de que está estabelecendo relações, uma vez que apreende o objeto a partir de posições variadas e sob condições variáveis de luz e de contexto espacial.⁵³

Essa relações ocorrem com o espectador enquanto ele caminha ao redor da obra. Isso porque cada nova tomada de posição proporciona um novo entendimento do objeto. Explica Morris: “Você vê uma forma – esses tipos de forma com o tipo de simetria que elas têm – você a vê, acredita que a conhece, mas você nunca vê o que conhece, porque sempre vê uma distorção quando conhece a forma em vista plana.”⁵⁴ Desse modo, uma mesa redonda, que sabemos ter a forma de um círculo, é vista como uma elipse por um observador sentado junto a ela. Aquilo a que Morris se refere, ao explicar essa diferença entre a forma conhecida mentalmente e a vista no mundo real, é a teoria da *gestalt*. Ele continua: “uma das coisas que isso [a *gestalt*] significa é que quando uma pessoa continua se movendo ao redor de uma peça e olhando-a, vê constantemente uma coisa diferente. (...) você está mais consciente de que a peça é diferente a cada

uma vez que parece estar reagindo às pressões do espaço em torno dela. Cf. COLPITT, F., *Minimal Art: a critical perspective*, p. 55.

⁵² “For the space of the room itself is a structuring factor both in its cubic shape and in terms of the kind of compression different sized and proportioned rooms can effect upon the object-subject terms.” MORRIS, R., *Notes on sculpture, Part 2*, p. 16.

⁵³ “The better new work takes relationships out of the work and makes them a function of space, light, and the viewer’s field of vision. The object is but one of the terms in the newer esthetic. It is in some way more reflexive, because one’s awareness of oneself existing in the same space as the work is stronger than in previous work, with its internal relationships. One is more aware than before that he himself is establishing relationships as he apprehends the object from various positions and under varying conditions of light and spatial context.” *Ibid.*, p. 15.

⁵⁴ “You see a shape – these kinds of shapes with the kind of symmetry they have – you see it, you believe you know it, but you never see what you know, because you always see the distortion and it seems that you know in the plain view.” COMPTON, M.; SYLVESTER, D., *Robert Morris*, p. 18.

posição, que você vê uma coisa diferente cada vez que se move.”⁵⁵ Por isso não só a escala como também o tamanho das peças será importante para o artista: uma mesa redonda de tamanho reduzido será percebida imediatamente como um círculo por seus observadores, não apresentando esse hiato entre a forma real e a mental, o que não acontecerá caso a mesma forma seja expandida. Nos objetos grandes esse hiato se intensifica como observa Morris: “Quando você força uma forma grande, quando você expande uma forma grande, você intensifica essa diferença [entre a forma real e a mental] de algum modo.”⁵⁶ Além disso, quanto maior a peça, maior o caminho a percorrer para circundá-la, possibilitando um maior tempo de experiência necessário para o espectador perceber as mudanças formais do objeto e estabelecer as diversas relações entre si e a peça.

A importância da *gestalt*, tão enfatizada nos textos de 1966, fornece uma das chaves para se compreender o trabalho de Morris. A significação da *gestalt* de um determinado objeto depende inteiramente de seu contexto – um quadrado, por exemplo, reposicionado no espaço, é percebido como losango: a significação não pode preceder a experiência. Morris sublinha:

Embora a obra deva ser autônoma, no sentido de ser uma unidade contida em si mesma para a formação da *gestalt*, um todo indivisível e indissolúvel, as principais relações mútuas estéticas não estão contidas dentro do objeto autônomo, mas dependem deste, e existem como variáveis não-fixas que encontram sua definição específica em um determinado espaço, luz e ponto de vista físico do espectador. Só um aspecto da obra é imediato: a apreensão da *gestalt*.⁵⁷

No momento em que percebemos que o conhecido mentalmente é diferente do percebido sensivelmente criamos um hiato entre o que “sabemos” e o que “vemos”, a forma exposta deixa de ser o duplo da forma mental. É essa a conclusão a que se chega ao analisar a obra *Sem título (L-beams) [vigas em L]* de Morris, composta de três⁵⁸ grandes formas L, de 1965-67. Cada elemento em

⁵⁵ “(...) one of the things it means is that one keeps moving around in looking at that piece, that you’re constantly seeing something different. (...) you are more aware that it’s always different from each position, that you’re always seeing something different each time you move.” Ibid.

⁵⁶ “When you force a big shape, when you expand a big shape, then it becomes intensified, this difference, in some way.” Ibid.

⁵⁷ “While the work must be autonomous in the sense of being a self-contained unit for the formation of the *gestalt*, the indivisible and undissolvable whole, the major esthetic terms are not in but dependent upon this autonomous object and exist as unfixed variables that find their specific definition in particular space and light and physical view point of the spectator. Only one aspect of the work is immediate: the apprehension of the *gestalt*.” Ibid.

⁵⁸ Essa obra fora inicialmente concebida como um grupo de nove peças, sendo depois reduzida para sete e, finalmente, para três.

forma de L, feito, primeiramente, em compensado pintado e medindo 2,44 m x 2,44 m x 0,61 m, é posicionado de uma forma diferente no espaço: o primeiro é estendido no chão, parecendo tombado e mais pesado que os outros, o segundo é disposto verticalmente, parecendo com a forma L que estamos habituados a ver, e o último é apoiado em suas duas extremidades, parecendo um triângulo vazado e dando a impressão de ser menor que os outros. Embora saibamos que os três elementos são idênticos em formato e dimensões, essa informação, quando estamos diante da obra, pode ser descartada: no instante em que nosso corpo é englobado pelo espaço físico da obra, nossa experiência nos mostra outra coisa. Essa obra dialoga com *Three rullers* [três régua] (1963), trabalho do início da carreira do artista. Morris expõe lado a lado três régua de metal com marcações representando 30 cm mas, como as régua apresentam tamanhos diversos, vemos que não podem ser exatas. Ao contrário dos L, idênticos mas percebidos de maneira diversa, as régua de 30 cm, não obstante o comprimento gravado, não podem ser “lidas” como iguais. Escreve Morris:

Mesmo a mais patente propriedade inalterável, a forma, não se mantém constante. Porque é o observador quem muda a forma constantemente, ao alterar sua posição em relação ao trabalho. Curiosamente, é a força da forma constante e conhecida, a *gestalt*, que permite essa percepção ser mais evidenciada do que em trabalhos escultóricos anteriores. (...) Existem dois termos distintos: a constante conhecida [*the known constant*] e a variável experimentada.⁵⁹

Ao se inscreverem no espaço da experiência, rejeitando a preconcepção mental – o *known constant* nomeado por Morris –, os L anulam o tipo de experiência desencarnada, baseada no sujeito bipartido em corpo/espírito. Este, diante da obra, não podendo privar-se de sua materialidade corpórea, tem que abandonar o olhar de sobrevôo, o olhar não situado descrito por Merleau-Ponty⁶⁰, que pressupõe coordenadas cartesianas num espaço ideal independente da

⁵⁹ “Even the most patently unalterable property, shape, does not remain constant. For it is the viewer who changes the shape constantly by his change in position relative to the work. Oddly, it is the strength of the constant, known shape, the *gestalt*, that allows this awareness to become so much more emphatic in these works than in previous sculpture. (...) There are two distinct terms: the known constant and the experienced variable.” MORRIS, R., *Notes on sculpture, part 2*, p. 16-17.

⁶⁰ “É fato, o próprio cubo de seis faces iguais só existe para um olhar não situado, para uma operação ou inspeção do espírito que ocupe o centro do cubo, para um campo do *Ser* – E tudo aquilo que se possa dizer acerca das perspectivas sobre o cubo não lhe diz respeito.” [Grifo do autor] Anotação de 1959. MERLEAU-PONTY, M., *O Visível e o Invisível*, p. 190. Convém lembrar que Morris era leitor de Merleau-Ponty na década de 1960, levando Barbara Rose a afirmar que suas obras pareciam ilustrações da obra do autor. Cf. ROSE, B., *ABC art*, p. 291.

experiência. Uma vez situado o olhar, a significação não reside mais na grade perfeita, com seu ponto de fuga renascentista, ela se dá no contato com o mundo. Com a dualidade cartesiana quebrada, o espaço mental se depara com o espaço físico e, diante deste, perde suas certezas. A arte não pode mais ser entendida como metáfora de um ser cingido entre alma (inteligível) e corpo (sensível), sendo toda a significação posta em um “eu” interno, reflexo da alma. É a nova sensibilidade que os anos 60 proclamam.

Ao adotar esse modelo de significação, oposto à concepção de um “eu” privado, a produção minimalista explora a externalização da linguagem e, conseqüentemente, da significação, o que levou certos trabalhos de escultura à descoberta do corpo como uma exteriorização completa do “eu”⁶¹. Trata-se de artistas cuja visão assemelha-se à fenomenologia de Merleau-Ponty, em que o objeto só se constitui para um sujeito que o perceba, e este, por sua vez, só se constitui no momento mesmo da experiência. O que está em jogo é uma nova noção de espaço, para a qual a significação deve advir no “momento mesmo” de sua projeção no mundo. Nesse sentido, as esculturas de Morris estariam definindo para o espectador uma nova modalidade de recepção da arte, na qual o corpo está presente participativamente. Também a obra sem título de 1967 composta de oito módulos evoca esse tipo de significação. As estruturas, por serem despidas de qualquer ordem interna fixa, refletiam a idéia de um “eu” existente apenas *naquele* momento da externalidade e no âmbito *daquela* experiência⁶².

Essa atenção à experiência é um desdobramento das preocupações de unir a arte à vida, preocupações presentes nas vanguardas das primeiras décadas do século XX (principalmente no movimento dadaísta), que são novamente postas em foco por artistas nas décadas de 1950 e 1960. É o que deixa patente o depoimento de Claes Oldenburg, artista ligado aos *happenings*: “Sou por uma arte que adquira a sua forma das linhas da própria vida, que se torça e se estenda e acumule e expila e pingue, e seja pesada e grosseira e obtusa e doce como a própria vida.”⁶³ Essa ênfase na experiência, reiniciada com movimentos como os *happenings* e o Fluxus, ocorre na obra de Robert Morris por um viés fenomenológico, como transparece na análise de *L-beams*.

⁶¹ Essas questões serão aprofundadas no capítulo seguinte desta dissertação.

⁶² Ver KRAUSS, R., *Caminhos da Escultura Moderna*, p. 320.

⁶³ Claes Oldenburg apud BANES, S., *Greenwich Village 1963. Avant-garde, performance e o corpo efervescente*, p. 251.

Os *happenings* foram responsáveis não só por esse foco na experiência como por evidenciar a “situação como um todo”. Ao reavaliar o objeto de arte autônomo, o objeto em si como escreve Morris, os artistas que excursionam por esse gênero artístico incorporam o observador, integrando-o à ação ao apagar a barreira real ou fictícia entre o público e a atuação. A barreira real é derrubada por Allan Kaprow e seus “ambientes”, no final da década de 1950. Esses espaços promovem a idéia da participação do espectador na medida em que são concebidos visando a circulação do público; circulação que, nos casos mais extremos, só é possível depois que os espectadores abrem, literalmente, caminho por entre aglomerados de dejetos. Numa entrevista, Kaprow explica como nasceu o *happening*:

Eu havia começado a desenvolver nas minhas obras aquilo que era, naquela ocasião, uma atitude pluridimensional com a pintura. Os quadros que pintava não eram “quadros” e basta (...) Pouco tempo depois, interessado nos procedimentos de Pollock, desenvolvi uma espécie de técnica de *action-collage*. Essas *collages gestuais*, a diferença das *composições*, eram feitas o mais rápido possível pregando ao acaso grandes pedaços de materiais diversos (...) A palha, o papel colorido, uma comida que estava à mão, ou qualquer outra coisa, eram todas “presenças” capazes de dar ao meu quadro um significado que só a pintura não saberia dar. (...) A exposição seguinte assinalou uma dilatação do espaço desses trabalhos. Naquela ocasião invadi toda a galeria, uma parede depois da outra. Quando a porta se abria, encontrava-se em meio de todo um *environment*. Fiz uns pedaços soltos do *environment* no meu ateliê em New Jersey (...) As pessoas que entravam no local eram imediatamente inseridas numa atmosfera suspensa em que não se podia ver bem os outros. Como passagens, corredores e aberturas eram todos pequenos e estreitos, cada visitante se movia de um modo tortuoso, flutuante e nebuloso com grande lentidão e com certa dificuldade. A cada hora, com duração de 15 minutos, cinco gravadores difundiam sons eletrônicos compostos por mim. Mas percebi logo, com desapontamento, que a sensação de mistério desaparecia assim que os olhos dos visitantes encontravam uma parede. Aqui havia um beco sem saída. Procurei mascarar os muros de um modo ou de outro. (...) Mas essa não era a solução e as minhas tentativas só serviram para acentuar a crescente incompatibilidade entre o meu trabalho e a fisionomia do espaço da galeria. Percebi de imediato que cada visitante do *environment* tornava-se parte dele (coisa que, na verdade, não havia previsto), então dei àqueles que entravam atribuições menores como mover alguma coisa, deslocar interruptores etc. Por volta de 1957 e 1958, essa necessidade se intensificou e comecei a atribuir uma responsabilidade cada vez mais “marcada” ao visitante, além de obrigações cada vez mais numerosas. E assim nasceu o *happening*.⁶⁴ (Grifos do autor)

⁶⁴ “Io avevo cominciato a mettere in luce nelle mie opere quello che, anche allora, era un atteggiamento pluridimensionale verso la pitura. I quadri che dipingevo non erano ‘quadri’ e basta (...) Poco tempo dopo, interessato dai procedimenti di Pollock, sviluppai una specie di tecnica di *action-collage*. Questi *collages gestuali*, a differenza delle *composizioni*, li eseguivo il piú in fretta possibile afferrando a casaccio grossi pezzi di materiali diversi (...) La paglia, la carta colorata, il cibo che mi capitava sotto mano, o qualunque altra cosa, erano tutte ‘presenze’ capaci di dare al mio quadro un significato che la sola pittura non avrebbe saputo dargli. (...) La

Não é por coincidência que Kaprow cita Pollock no seu processo de descoberta dos *happenings*. O *dripping* pode ser visto como uma extrapolação da superfície pictórica, pois no *all over* as formas, em vez de insistirem em si mesmas, como no cubismo, são estruturas que se expandem parecendo indicar uma superfície sem fim. Pode-se dizer que essa extrapolação iniciada pelo pintor é tridimensionalizada pelos *happenings*. Em 1958, no seu artigo *O Legado de Jackson Pollock*, Kaprow escreve:

Essa descoberta [*all over*] levou às observações de que a sua arte dá a impressão de desdobrar-se eternamente – uma intuição verdadeira, que sugere o quanto Pollock ignorou o confinamento do campo retangular em favor de um *continuum*, seguindo em todas as direções simultaneamente, para *além* das dimensões literais de qualquer trabalho.⁶⁵ (Grifo do autor)

Para o artista, Pollock seria responsável por ter criado um limite para a pintura e por possibilitar a origem de uma nova arte:

Pollock, segundo o vejo, deixa-nos em um momento em que temos de nos preocupar com o espaço e os objetos de nossa vida cotidiana, e até mesmo a ficar fascinados por eles, seja no caso de nossos corpos, roupas, ou, se necessário, em relação à vastidão da Rua Quarenta e Dois [*Forty-second street*]. (...) Objetos de todos os tipos são materiais para a nova arte: tinta, cadeiras, comida, luzes elétricas e néon, fumaça, água, meias velhas, um cachorro, filmes, mil outras coisas que serão descobertas pela geração atual de artistas. Não só esses corajosos criadores vão nos mostrar, como que pela primeira vez, o mundo que tivemos em torno de nós mas ignoramos, como também vão descortinar acontecimentos e eventos inteiramente inauditos (...) Jovens artistas de hoje não precisarão dizer “Eu sou um pintor” ou “um poeta” ou “um dançarino”. Eles são simplesmente artistas.⁶⁶

successiva esposizione segnò una dilatazione nello spazio di questi lavori. In quell'occasione invasi in poche parole tutta la galleria, un muro dopo l'altro. Quando si apriva la porta, ci si trovava nel mezzo di tutto un *environment*. Eseguii i pezzi staccati dell'*environment* nel mio studio di New Jersey (...) Le persone che entravano nel locale erano subito proiettate in un'atmosfera sospesa in cui nessuno poteva vedere bene gli altri. Poiché passaggi, corridoi, aperture erano tutti piccoli e stretti, ogni visitatori muoveva in quel mondo ondeggiante, flutuante e nebuloso con grande lentezza e con certa difficoltà. Ogni ora, per la durata di circa quindici minuti, cinque magnetofoni diffondevano suoni elettronici da me composti. Ma mi resi subito conto con disappunto che il senso di mistero scompariva non appena gli occhi del visitatori raggiungevano una parete. Qui c'era un punto morto. Incominciai a provare insofferenza per lo spazio della galleria. Cercai di mascherare i muri in un modo o nell'altro. (...) Ma questa non era una soluzione e i miei tentativi non fecero che accentuare la crescente incompatibilità tra il mio lavoro e la fisionomia dello spazio della galleria. Mi accorsi immediatamente che ogni visitatori dell'*environment* ne diventava parte (cosa che, per la verità, non avevo prevista) sicché affidai a coloro che entravano mansioni di poco conto, come muovere qualcosa, girare degli interruttori, ecc. Verso il 1957 e il 1958, questa necessità si fece più intensa e mi suggerì di attribuire una responsabilità sempre più “marcata” al visitatore, cui affidai incombenze sempre più numerose. Nacque così lo happening.” KAPROW, A., *Una dichiarazione*, p. 69-71.

⁶⁵ Id., *O legado de Jackson Pollock*.

⁶⁶ Ibid.

Portanto, para Kaprow, o *happening* surge do legado de Pollock. O novo “gênero” havia sido batizado em 1959 com um evento do próprio Kaprow: *18 Happenings in 6 Parts* [18 *Happenings* em 6 partes]. Para convidar o público, o artista enviou um convite no qual dizia, depois de informar horário e local, que, “como cada uma das 75 pessoas presentes, você será simultaneamente espectador e protagonista.”⁶⁷ Segundo a crítica Susan Sontag, “a característica mais surpreendente do Happening é talvez o tratamento (essa é a única palavra adequada) que ele dá ao público. O evento parece ter a finalidade de incomodar e maltratar o público. (...) Grande parte da ação, violenta ou não, dos Happenings implica o uso da pessoa como um objeto material.”⁶⁸ Essa “objetificação” e esse “maltrato” – espirrar água, jogar moedas ou detergente em pó na audiência, para citar alguns dos exemplos dados por Sontag –, têm como função inserir o espectador na ação, tornando-o parte do espetáculo. Na pintura e na escultura analisadas da década de 1960, essa incorporação não se dá via ação, mas porque os novos trabalhos requerem da parte do espectador uma nova relação espaço-temporal. Como já citado anteriormente, ao empobrecer o trabalho de relações internas, o artista evidencia o caráter público do objeto de arte:

As formas monótonas e as superfícies áridas apresentadas para o espectador como objetos embrulhados em seu próprio ser o obrigam, caso ele não saia da galeria, a estimular uma sensibilidade profissional para decifrar os contrastes de tom, luz e dimensão. Quanto mais o trabalho é purgado de “coisas não-essenciais”, mais escrutínio é necessário para “vê-lo” e mais acurada a sensibilidade requerida para reagir diante dele.⁶⁹

Assim, ao buscar, imbuído de uma “sensibilidade profissional”, as relações do objeto de arte com o ambiente e com o seu próprio corpo, o espectador redefine as noções de espaço e de tempo diante da obra de arte. Para que a obra possa ser experimentada em sua exterioridade é necessária uma recepção distensa no tempo. A conscientização da duração da experiência diante da obra

⁶⁷ “Come ognuna delle settantacinque persone presenti, Lei sarà simultaneamente spettatore e protagonista.” Id., *18 Happenings in 6 Parts*, p. 96. É interessante notar que nesse mesmo convite para a performance que nomeou o gênero, Kaprow escreve que convém deixar o evento sem um nome específico. Mais tarde, em uma entrevista, Kaprow confessa que não gosta da designação “happening” para as suas obras. Cf. Id., *Una dichiarazione*, p. 72-73.

⁶⁸ SONTAG, S., *Happenings: uma arte da justaposição radical*, p. 307; 310.

⁶⁹ “The monotonous shapes and bleak surfaces presented to him as objects wrapped in their own being compel him, if he is not to back out of the gallery, to stimulate a professional sensitivity to abstruse contrasts of tone, light and dimension. The more a work is purged of ‘inessentials’ the closer the scrutiny required to ‘see’ it and the more precious the sensibility required to react to it.” ROSENBERG, H., *Defining art*, p. 305.

minimalista é especialmente pronunciada, uma vez que “o espectador não se entrega ao objeto, mas retém consciência de seu ser como separado do objeto de contemplação”⁷⁰. Trata-se de um modo público de percepção do objeto de arte, como frisa incessantemente Morris em seus escritos. A crítica Lucy Lippard percebe essa dimensão espaço-temporal da recepção em seu artigo *The Silent Art* [a arte silenciosa] (1967) sobre a pintura minimalista, mas que também vale para a escultura. Lippard escreve: “Sobre a pintura monocromática pode-se dizer que ela existe no tempo assim como no espaço, porque demanda mais tempo e concentração do que a maioria dos espectadores está acostumada ou, em grande parte dos casos, disposta a dar.”⁷¹ Essa maior importância conferida ao papel desempenhado pelo espectador, que deve interagir com a obra em sua dimensão espaço-temporal, curiosamente é apontada juntamente com uma reação do espectador: o tédio. A economia de relações formais e a falta de fatura expressiva na obra minimalista privam o espectador de superfícies ornamentadas e de leituras complexas de composição; assim, segundo Morris, “tal trabalho será indubitavelmente entediante àqueles que anseiam por acesso a algo especial, exclusivo, cuja experiência reafirma sua percepção superior.”⁷² Essa frase foi uma das muitas respostas de artistas suscitadas pelo ensaio *Arte e Objetividade* do crítico Michael Fried, que estrutura seu ataque à arte minimalista sobre a nova recepção da obra de arte e a nova temporalidade – eminentemente teatral.

Em 1967, Fried publica *Arte e Objetividade* na revista *Artforum*. O autor, identificado à crítica formalista, percebe que a diferença entre a sensibilidade da obra de arte modernista e a do objeto minimalista se baseia na forma de receptividade, mais especificamente na questão temporal. A designação “objetividade”, posicionada no título do artigo de modo a contrastar com a palavra “arte”, nasce da própria teoria minimalista, mas é distorcida de seu significado original – no qual chamar um trabalho de objeto é frisar sua diferença da arte estatuária do passado, colocando-o como uma nova forma artística, e não negando

⁷⁰ “(...) the spectator does not give him or herself up to the object, but retains a persistent awareness of the self as separate from the object of contemplation.” COLPITT, F., *Minimal Art: a critical perspective*, p. 95.

⁷¹ “Monotone painting can be said to exist on time as well as in space, for it demands much more time and concentration than most viewers are accustomed or, in most cases, are willing to give.” LIPPARD, L., *The silent art*, p. 230.

⁷² Robert Morris apud BATCHELOR, D., *Minimalismo*, p. 67.

seu estatuto de obra arte⁷³ –; aliás, distorção do contexto original é o procedimento usado por Fried em *Arte e Objetividade*. A importância da teoria minimalista não é despercebida por Fried, tanto que ele nomeia o minimalismo, nesse artigo, como arte literalista por acreditá-lo “amplamente ideológico”, visando “anunciar e ocupar uma posição”⁷⁴ formulada por *palavras*, numa referência aos textos críticos escritos por artistas que marcam a década de 1960. Um dos motivos do artigo ser tão controverso e gerar críticas tão violentas é o fato que o autor se apropria do discurso dos artistas (Donald Judd, Robert Morris e Tony Smith) para usá-lo contra os próprios: “o que parece provável é que Fried pegou o trabalho já e intencionalmente teatral de Morris para representar a ameaça à pictorialidade modernista” e fez assim, por um viés pejorativo, uma “descrição literalmente bastante acurada e muito próxima das intenções do próprio Morris”⁷⁵.

A acusação de Fried é de que a arte minimalista, ou literalista para usarmos a denominação do autor, seria teatral por existir em função de e para um espectador. Isso porque a obra é dependente de uma experimentação expandida no tempo: “A experiência em questão [da obra de arte minimalista] *persiste no tempo*, e a apresentação da interminabilidade que, como venho afirmando, é central para a arte e para a teoria literalistas, é essencialmente a apresentação de uma interminável, ou indefinida, *duração*.”⁷⁶ (Grifos do autor) Portanto, segundo Fried, a arte literalista possui um modo de recepção que não se adéqua a conceitos como os de “presentidade” (*presentness*)⁷⁷ e “instantaneidade” (*instantaneousness*), usados para definir positivamente a obra de arte modernista. Essa “duração”, tempo aberto à experiência, faria a arte literalista antitética à arte moderna, cujas obras podem ser capturadas em um só

⁷³ Todos os artistas denominados pela crítica como minimalistas estavam convencidos, mesmo os que substituíram a denominação escultura por objeto específico, de que estavam fazendo arte. Sobre essa questão Morris responde em uma entrevista: “Eu acho que eles estão convencidos de que o que eles estão fazendo é arte. Eles podem não chamar de escultura.” “I think they’re all pretty convinced that what they’re making is art. They may not call it sculpture.” Cf. COMPTON, M.; SYLVESTER, D., *Robert Morris*, p. 16.

⁷⁴ FRIED, M., *Arte e objetividade*, p. 131.

⁷⁵ BATCHELOR, D., *Minimalismo*, p. 66-67.

⁷⁶ FRIED, M., *Arte e objetividade*, p. 144.

⁷⁷ A tradução para o português utilizada, inclusive para o título do artigo, é a de Milton Machado publicada na revista *Arte Ensaios*. É interessante notar que o termo *presentness* será usado por Morris em um texto de 1978: *The present tense of space*. Os dois autores utilizam-se da mesma palavra para criar dois conceitos inteiramente diversos. Enquanto Fried usa o termo para ressaltar uma qualidade de recepção fora da dimensão temporal, sem uma duração, Morris qualifica como dotadas de *presentness* obras que se desdobram espacialmente no tempo. Ver MORRIS, R., *The present tense of space*.

instante. A experiência do observador com a obra modernista ocorre fora do tempo: “É como se a experiência que se tem destas últimas [obras modernistas] não tivesse duração (...) a todo o momento o trabalho se faz totalmente manifesto.”⁷⁸ (Grifos do autor) Assim, o problema do minimalismo é que, ao contrário do encontro estético modernista idealizado, ele reinsere o espectador no espaço e no tempo real – um tempo presente. Tendo como base a distinção entre as artes espaciais (pintura, escultura e arquitetura) e as artes temporais (literatura, teatro, música e dança), Fried vê a arte minimalista como um novo gênero de teatro e, assim, como a negação da arte: “a adoção literalista da objetividade nada mais é do que um apelo a um novo gênero de teatro; e o teatro é hoje a negação da arte”⁷⁹.

O texto se pauta obviamente na noção de uma arte *pura*, como a propagada pelo crítico Clement Greenberg⁸⁰, que fora professor de Michael Fried e defendia a autonomia das esferas artísticas. Escreve o autor de *Arte e Objetividade*: “Os conceitos de qualidade e valor – e na medida em que eles são centrais para cada arte – só são significativos, ou totalmente significativos, no interior das artes individuais. Aquilo que se encontra entre as artes é teatro.”⁸¹ A noção de teatralidade é apoiada largamente nas preocupações de Morris com o espectador. A experiência da objetividade, como Fried a entende, é resultado da percepção da “situação como um todo”, como escrevera Morris, uma situação que inclui o corpo do observador:

A sensibilidade literalista é teatral porque, para começar, está interessada nas circunstâncias factuais em que se dá o encontro do observador com o trabalho literalista. Enquanto na arte que a precede “o que é para ser experimentado do trabalho encontra-se estritamente em seu interior”, a experiência da arte literalista é a de um objeto *em uma situação* – que virtualmente por definição, *inclui o observador*.⁸² (Grifos do autor)

Ao contrapor o trabalho minimalista à “instantaneidade” da arte moderna – afirmando que a recepção minimalista é uma experiência que persiste no tempo –,

⁷⁸ FRIED, M., *Arte e objetividade*, p. 144.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 134.

⁸⁰ Greenberg escreve em 1960: “A essência do modernismo, tal como o vejo, reside no uso de métodos característicos de uma disciplina para criticar essa mesma disciplina, não no intuito de subvertê-la, mas para entrincheirá-la mais firmemente em sua área de competência.” GREENBERG, C., *Pintura modernista*, p. 101.

⁸¹ FRIED, M., *Arte e objetividade*, p. 142.

⁸² *Ibid.*

ao ressaltar a explícita dependência situacional da obra de Morris com o corpo do observador – o que traz uma nova noção de espaço –, e ao transcrever grandes trechos das *Notes on Sculpture*, Fried aproxima, involuntariamente, seu leitor da obra de Robert Morris.

Percebe-se que, apesar do tom pejorativo, ao enfatizar as noções de temporalidade, de espaço e de consciência do espectador, *Arte e Objetividade* suscita questões importantes como a exteriorização e a dimensão pública da arte minimalista. Numa palestra de 2001⁸³, Morris cita Fried ao fazer uma distinção entre os efeitos fenomenológicos causados pelas obras de arte modernas e pós-modernas. Dividindo esses efeitos entre visuais e corporais, Morris afirma que as obras que causam efeitos somente na visão são as comprometidas com efeitos ópticos, aquelas em que os olhos percorrem trabalhos dispostos na vertical. As que causam efeitos no corpo, que foram batizadas por Fried como detentoras de teatralidade, como acrescenta Morris, modificam a percepção espacial na medida em que invadem o espaço do espectador exigindo uma ação corporal. Segundo Morris, “temos um espaço diferente quando a) o espaço do corpo do observador é invadido ou quando b) ele é provocado a se movimentar ou c) sua imagem se torna parte do trabalho.”⁸⁴ São essas obras que tornam o espaço da obra de arte co-extensivo ao espectador, que redefinem os conceitos de recepção artística e de espectador.

Os pressupostos que norteavam a produção artística de Morris em meados da década de 1960 possibilitaram, mais do que a fixação de seu trabalho dentro de uma estética precisa – o minimalismo –, a ênfase no desdobramento da dimensão espacial e temporal da experiência estética em sua obra. Não sendo mais instantânea e sim presente, como se observou, essa recepção que inclui uma *duração* ocorre em um espaço co-extensivo ao do espectador, exigindo sua mobilidade direta. Desdobramento da experiência de Morris com a dança, essa nova exigência cinética, além de ressaltar o lado público da produção do artista, propagando uma nova subjetividade típica dos anos 1960, modifica a função do espectador, que, retirado do domínio puramente visual, é transformado em corpo presente, como se verá no próximo capítulo.

⁸³ Ver artigo: MORRIS, R., *Solicisms of sight: specular speculations*.

⁸⁴ “We have a different space when a) the space of the viewer’s body is invaded or when b) he is provoked to movement or c) his image becomes part of the work.” *Ibid.*, p. 33.